

y nacionalidades en España, XV-XVIII. Madrid: Casa de Velázquez.

De Luca, T. (2016) "Slow Time, Visible Cinema. Duration, Experience, and Spectatorship", *Cinema Journal*, 56 (1): 23-42.

— (2014) *Realism of the Senses in World Cinema. The Experience of Physical Reality*. London, New York: I.B. Tauris.

Encina, P. (2010) "La hamaca paraguaya. Notas de la directora", *FILMMIN* <https://www.filmin.es/blog/la-hamaca-paraguaya-notas-de-la-directora-paz-encina> [Visto el 07.06.2017].

Fiant, A. (2014) *Pour un cinéma contemporain soustractif*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes.

Gamarra, H. (2011) "Paraguay" en Casares Rodicio, E. (ed.) *Diccionario del Cine Iberoamericano. España, Portugal y América*, 553-560. Madrid: SGAE.

González de Canales, J. (2017) "Japón, de Carlos Reygadas, y el haiku: poesía hecha cine" en Pérez Bowie, J. A. y Gil González, A. J. (eds.) *Ficciones nómadas (Aproximaciones a los procesos de intermedialidad: literatura, cine, cómic, televisión y nuevas tecnologías)*, 117-138. Madrid: Sial Pígmalión.

Hess, J. y Zeimermann, R. P. (2006) "Transnational Documentaries: A Manifesto" en Ezra, E. y Rowden, T. (eds.) *Transnational Cinema: The Film Reader*, 97-108. London, New York: Routledge.

Higson, A. (1989) "The Concept of National Cinema", *Screen* 30 (4): 36-47.

Koepnick, L. P. (2014) *On Slowness. Towards an Aesthetic of the Contemporary*. New York: Columbia University Press.

Lagny, M. (1992) *De l'histoire du cinema. Méthode historique et histoire du cinema*. Paris: Armand Colin Éditeur.

Leen, C. (2013) "The silenced Screen: Fostering a Film Industry in Paraguay" en Dennison, S. (ed.) *Contemporary Hispanic Cinema. Interrogating the Transnational in Spanish and Latin American Film*, 155-179. Woodbridge: Tamesis.

Magariños, A. (2015) *La cámara sin ley: "Hamaca paraguaya" y la refundación globalizada del cine guaraní*. Buenos Aires: Elaleph.

Pohl, B. y Türschmann, J. (2007). "Introducción" en Pohl, B. y Türschmann, J. (eds.) *Miradas locales. Cine español en el cambio de milenio*, 15-25. Frankfurt am Main/Madrid: Iberomericana.

Pasolini, P. P. (1970) "Cine de poesía" en Aprá. A. (ed.) *Cine de poesía contra cine de prosa*. Pier Paolo Pasolini, Eric Rohmer, 9-41. Barcelona: Anagrama.

Polan, D. (1996) "Globalism's Localisms" en Wilson, R. y Dissanayake, W. (eds.) *Global-Local. Cultural production and the transnational imaginary*, 255-283. Durham/London: Duke University Press.

Richards, K. J. (2011) *Themes in Latin American Cinema. A Critical Survey*. McFarland & Company: Jefferson, North Carolina, London.

Romero, K. (2012) "Hamaca paraguaya: Temporal Resistance and its Impossibility", *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 16, 311-330.

Ruffinelli, J. (2010) *América Latina en 130 películas*. Santiago de Chile: Uqbar Editores.

Sedeño Valdeñós, A. (2013) "Globalización y transnacionalidad en el cine: Coproducciones internacionales y festivales para un cine de arte global emergente", *Fonseca, Journal of Communication* 2, 296-315.

Shaw, Deborah (2013). *The three amigos: the transnational filmmaking of Guillermo del Toro, Alejandro González Iñárritu and Alfonso Cuarón*. Manchester: Manchester University Press.

PELÍCULAS

Hamaca paraguaya (2006), dir.: Paz Encina

Aproximaciones a dos redes transmediáticas de la memoria colectiva del *stronismo* en *Ejercicios de memoria* de Paz Encina.

Approaching two transmedial networks in the collective memory of stronismo in Paz Encina's Ejercicios de memoria

Bruno López Petzoldt

(pág 85 - pág 93)

La película documental *Ejercicios de memoria* (2016) trata de la historia del médico paraguayo Agustín Goiburú Giménez capturado en 1977 durante su exilio en Argentina y hasta hoy desaparecido. En el conocido "caso Goiburú" convergen diversas prácticas represivas y crímenes cometidos por el régimen del general Alfredo Stroessner contra sus enemigos y opositores durante la dictadura en Paraguay (1954-1989). Este artículo estudia dos secuencias extraídas de la primera parte de la película con el objetivo de examinar las redes transmediáticas sugeridas por imágenes y sonidos que remiten directamente a aquellas prácticas de la dictadura.

Palabras clave: Paz Encina, cine paraguayo, cine y memoria colectiva, intermedialidad, *stronismo*.

The documentary film *Ejercicios de memoria* (2016) tells the story of the Paraguayan doctor Augustín Goiburú Giménez, who was captured in 1977 during his exile in Argentina and disappeared until today. The well-known "Goiburú case" is a convergence of diverse repressive practices and crimes committed by the government of General Alfredo Stroessner against his enemies and opponents during the dictatorship in Paraguay (1954-1989). This article studies two sequences extracted from the first part of the film, with the objective of examining the transmedial networks suggested by images and sounds that connect directly to those practices of the dictatorship.

Keywords: Paz Encina, Paraguayan cinema, cinema and collective memory, intermediality, *stronismo*.

Dr. Bruno López Petzoldt es profesor de Cine y Literatura en el Instituto Latinoamericano de Arte, Cultura e Historia, así como en el Programa de Posgrado Interdisciplinario en Estudios Latinoamericanos de la Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA) en Brasil. Actualmente es profesor e investigador visitante en la Goethe-Universität Frankfurt am Main en Alemania. Es autor del libro: *Los relatos de Julio Cortázar en el cine de ficción (1962-2009)* (Madrid y Frankfurt 2014).

Ester artículo fue referenciado por la UAB el 20/05/17 y por la Univ. de Bremen el 28/04/17

PRESENTACIÓN

El médico paraguayo Agustín Goiburú Giménez (n. en 1930) luchó con firmeza contra las violaciones y los atropellos cometidos por la dictadura del general Alfredo Stroessner. Se marchó al exilio en 1959. Fue secuestrado, por segunda vez, el 9 de febrero de 1977 en la ciudad de Paraná (Entre Ríos, Argentina), esta vez en el marco del Operativo Cóndor y desde entonces se encuentra desaparecido. El “caso Goiburú” ha recorrido múltiples modos de recordación, así como registros orales, textuales, judiciales, fotográficos y audiovisuales de la memoria colectiva paraguaya e internacional en las últimas décadas. Su intensa trayectoria de vida (política), los intentos de asesinato y dos secuestros, tal como las persecuciones a su familia se pueden reconstruir a partir de numerosos artículos de prensa, fotografías, fichas policiales, informes, relatos, sentencias, testimonios, etc. (cfr. p. ej. Boccia Paz 2014; Boccia Paz, González y Palau 1994 [2006]: 337-352). Los testimonios de Elba Benítez de Goiburú, su esposa, aparecen en publicaciones que atesoran relatos de numerosas víctimas de la dictadura de Stroessner (cfr. Caballero Aquino 1989). En el *Informe final* (2008) elaborado por la Comisión de Verdad y Justicia (CVJ) paraguaya, el “caso Agustín Goiburú” se encuentra en el séptimo tomo dedicado a “Algunos Casos Paradigmáticos” (pp. 317-319). Además, el de Goiburú representa “un caso arquetípico del Operativo Cóndor” (Boccia Paz 2014: 359). El *Diccionario usual del stronismo* (Boccia Paz 2004, s.v. “Goiburú, Agustín”, p. 94 s.) incluye su biografía y una fotografía del inolvidable rostro que se ha impregnado hondamente en la memoria colectiva del Paraguay.

La película *Ejercicios de memoria* de la cineasta paraguaya Paz Encina aborda esta historia a través de un tejido de voces que incluyen recuerdos de Elba Benítez de Goiburú y sus tres hijos: Rolando, Rogelio y Jazmín Goiburú, quienes rememoran diferentes facetas de su infancia y su vida junto al secuestrado y desaparecido padre. No se ven sus rostros, solo se escuchan sus voces mientras fluyen imágenes que tampoco ilustran el contenido de lo relatado, sino que exploran otras dimensiones de la memoria. Pero la obra no se concentra en reconstruir exclusivamente “el caso Agustín Goiburú Giménez”, sino que contextualiza los acontecimientos relacionados con la familia Goiburú en una época determinada a través de sugerentes procedimientos cinematográficos que recuerdan a numerosas víctimas del régimen, así como un arraigado sistema de represión. Además, la película de Encina no “expone” simplemente una serie de evidencias y testimonios que reconstruyen causal y cronológicamente una historia de vida en particular, sino que provoca renovados y necesarios cuestionamientos acerca de acontecimientos aparentemente tan conocidos, tantas veces tratados en múltiples contextos sociales, históricos e incluso jurídicos. Precisamente allí, al abordar “un caso paradigmático” reiteradamente relatado en varios contextos a lo largo de décadas, radica uno de los desafíos que se propone esta película, que suscita múltiples horizontes de interpretación más allá de las historias de vida que aborda y de la memoria colectiva paraguaya. Sin ninguna duda, *Ejercicios de memoria* reflexiona sobre diferentes dimensiones estéticas, institucionales, sociales y políticas que interactúan con las complejas dinámicas culturales de recordación colectiva e individual. En otras palabras, el filme no solo recapitula acontecimientos que agitan y conmueven la memoria colectiva paraguaya provocando interrogantes muy pertinentes, sino que al mis-

mo tiempo reflexiona en profundidad acerca de la naturaleza y el significado que tienen los procesos de recordación a través de las generaciones.

En este trabajo me concentro solo en dos secuencias muy significativas que evocan explícita e implícitamente redes transmediáticas de memoria colectiva del *stronismo* en Paraguay. Esto de ninguna manera implica que sean los únicos momentos en los que la obra construye un tejido de significaciones, cuyos ecos remiten a numerosas particularidades del régimen de Stroessner. Considero que los momentos seleccionados evidencian la densidad de múltiples connotaciones sugeridas a través de procedimientos cinematográficos que niegan una representación convencional demasiado unívoca de la dictadura paraguaya. Ambas secuencias fueron extraídas de la primera parte de la película que inscribe los acontecimientos recordados en el marco de la dictadura. Al mismo tiempo, los proyecta más allá de un pasado determinado hacia un fundamental ámbito institucional de recordación y recapitación colectiva contemporánea. Asimismo, el conjunto de significaciones y connotaciones sugeridas por estas secuencias se proyectan a lo largo de la película.

2. "AQUÍ HAN PERDIDO HASTA EL DERECHO DE RESPIRAR"

El primer rastro transmediático que recupera la película de la época *stronista* es una significativa locución radiofónica de una pomposa voz masculina muy grave, anunciando que "el líder" hablará ante las Naciones Unidas. Menciona "un mensaje de paz", "un pueblo de paz, un líder de la paz", sostiene que ciertos "gérmenes que pululan" no tendrán tiempo de "contaminar la atmósfera" y que, además, "aquí han perdido hasta el derecho de respirar", lo que admite una interpretación literal (min. 0:13:10). No parece casual la imagen de un espejo que se proyecta en pantalla mientras se oyen estas palabras. Enfocado desde una perspectiva lateral por una cámara reticente que mantiene cierta distancia, este espejo desafía la mirada espectadora a que enfrente el reflejo frontal de una época dictatorial relativizada por algunos e incluso reivindicada por otros. El cine recupera una locución radiofónica de antaño, cuya pomposa y agresiva retórica recuerda un estilo común que, por aquella época, proliferaba en las emisiones radiales. Por ejemplo, en *La voz del coloradismo*, transmitida durante más de veinte años por una cadena de emisoras esparcidas por todo el territorio nacional, entre ellas, claro está, la radio "Presidente Stroessner" de la ciudad Presidente Stroessner (hoy Ciudad del Este). También el diario *Patria*, convencido portavoz del oficialismo, empleaba un estilo semejante. "Por la vigencia permanente de la paz..." y "...contra la prédica política subversiva que busca la división de la familia paraguaya", eran frases comunes que introducían, con una folklórica cortina musical de fondo, la conocida emisión radial *La voz del coloradismo*: "durante treinta minutos diarios la voz tonante y cargada de amenazas de Alejandro Cáceres Almada y otros locutores llenaba el éter de insultos a opositores", recuerda el *Diccionario usual del stronismo* (Boccia Paz 2004, s.v. "La Voz del Coloradismo", p. 114). Neri Farina (2003: 306 s.) entrega más detalles acerca de las actividades del diario y el programa radial oficialistas: "El diario *Patria* y el programa radial *La Voz del Coloradismo* [...] se encargaban de denostar y descalificar a los periodistas «contreras» y de crear un ambiente de temor entre éstos: un comunicador en el cual *Patria* y *La Voz* centraran sus ataques, era un seguro blanco policial."

Más allá de la explícita relación intermediática cine-radiofonía que se instaura en *Ejercicios de memoria*, la película recuerda un discurso ideológico-propagandístico transmediático que divinizaba la figura del dictador —"El Único Líder, el primer trabajador del país, líder de la paz, el Segundo Reconstructor, Excelentísimo Señor Presidente de la República, Comandante en Jefe de las FF.AA. de la Nación, General de Ejército, don..."— en diarios, libros, revistas, canciones, panfletos, radio y televisión: "Para que su nombre volara más alto aún, se convirtió en la denominación del nuevo aeropuerto internacional [Presidente Stroessner]" (Neri Farina 2003: 286). El discurso radiofónico evocado por la película remite igualmente a una "permanente malversación del lenguaje stronista, que a la violencia le llamó paz, y a la paz, violencia" (VV.AA. 1991: 17). En un subcapítulo sugerentemente titulado "La violenta *pax* stronista", Neri Farina y Boccia Paz (2010: 106 s.) mencionan las emisiones de radio entre los instrumentos destinados para divulgar el discurso del régimen: "La obsecuencia se volvió cotidiana en los discursos oficiales, en la prensa partidaria, en las audiciones de radio, en los carteles sobre las rutas — «Paz y Progreso con Stroessner» — y en los centenares de calles, plazas, construcciones y músicas que llevaban su nombre."

Por otra parte, está claro que los "gérmenes" aludidos en la locución representan presuntos "subversivos" que criticaban las medidas del régimen: "El culto al dictador no concibe que alguien pudiera estar en el disenso" (González Delvalle 1998 [2015]: 55). Neri Farina (2003: 194) añade: "No ya tan sólo pensar diferente a Stroessner significaba ser considerado enemigo: tener cualquier tipo de problema con algún personero del régimen, hacía presagiar días difíciles." En este contexto hay que recordar la polémica Ley 209 "De Defensa de la Paz Pública y Libertad de las Personas", sancionada en 1970, que establecía en su artículo sexto:

Los que cometieren calumnia o difamación contra el Presidente de la República, Ministros del Poder Ejecutivo, Miembros del Poder Legislativo o Miembros de la Corte Suprema de Justicia, serán sancionados con tres a seis años de penitenciaría. En los delitos de ultraje o injuria cometidos contra las personas indicadas precedentemente, la pena será de uno a tres años de penitenciaría. [...] (en: VV.AA. 1991: 339).

Los autores del volumen *El precio de la paz* —que examina las violaciones cometidas por la dictadura de Stroessner— interpretan que la ley 209 "se contrapone a todo lo que su título pretende expresar" (1991: 338). Asimismo, explican que el "gobierno necesitaba de disposiciones más duras, que pudieran fortalecer el miedo a criticar a las autoridades. De esta forma los agentes gubernamentales se convirtieron en personas «incriticables» por la prensa, por las personas, o por los grupos" (1991: 339). González Delvalle (1998 [2015]: 62) puntualiza al respecto: "«Hablar mal» de Stroessner significa «perturbar la paz»". En su poema "Tiempos de paz" (1975), que aparece en la primera página de la publicación *El precio de la paz*, escribe Bartomeu Melià: "Era el estado de paz en estado de sitio [...] La paz había sido decretada oficialmente/ y estaba prohibido dudar de la paz establecida" (vv. 7, 16-17).

En suma, los conceptos y el tono amenazantes del fragmento radiofónico recuerdan una serie de cuestiones que sintetizan la retórica oficialista y el clima de época durante la dictadura. Esta locución y la red de fenómenos transmediáticos sugeridos por ella están ín-

timamente relacionados con la secuencia que examino a continuación, en la medida en que la emisión de radio representa la cara más pública y oficial del régimen, la que “sale al aire”, mientras que la segunda secuencia que analizo expone la dimensión más oculta y siniestra que ejecuta las amenazas proferidas por la radio. Tras oírse aquella emblemática locución, se cambia el dial buscando otra emisora y el zumbido característico del *zapping* radial extingue las anteriores palabras, que tronaron como si fueran absolutamente habituales.

Algunos minutos más tarde aparece una impactante secuencia cuyo montaje entreteje otra red compuesta por sonidos, documentos y fotografías de incalculable valor en la historia tanto paraguaya como latinoamericana (min. 0:16:40). Las imágenes se suceden por corte directo. Son fichas originales de numerosos presos políticos detenidos y encarcelados en el Departamento de Investigaciones de la policía de Stroessner. Pero la serie de fichas policiales apunta a múltiples referentes y diversas connotaciones, puesto que no solo remiten a sí mismas en tanto que evidencias de la arbitraria captura de cientos de ciudadanos, sino que también recuerdan las históricas circunstancias de su creación, su antigua función, sus administradores, su negación, así como finalmente el impacto de su inesperado hallazgo y posterior archivo en el denominado Centro de Documentación y Archivo para la Defensa de los Derechos Humanos en Paraguay, bautizado desde su hallazgo “Archivo del Terror”. Estos *papeles que resignificaron la memoria del stronismo* (Boccia Paz, Palau Aguilar y Salerno 2007 [2013]) se encontraron el 22 de diciembre de 1992, tres años después del derrocamiento de la dictadura en 1989, en una dependencia policial ubicada en una localidad vecina a Asunción: “Hasta diciembre de 1992, la figura de Alfredo Stroessner representaba un pasado que había que olvidar. [...] Sus crímenes eran negados, se reclamaban pruebas imposibles de aportar y se minimizaban los abusos cometidos” (Boccia Paz, Palau Aguilar y Salerno 2007 [2013]: 20).

La secuencia de las fichas policiales encaradas en plano detalle recuerda la oscura matriz en que fueron creadas, el funcionamiento de un sistema represor, a sus víctimas, a los crímenes y al intento de encubrirlos —lo que forma parte integral del crimen—, y finalmente evoca la posterior recordación colectiva e institucional de estos documentos en el Centro de Documentación y Archivo para la Defensa de los Derechos Humanos: “En Paraguay, la palabra memoria está indefectiblemente ligada a estos archivos” (Boccia Paz, Palau Aguilar y Salerno 2007 [2013]: 85).

Desde la perspectiva de las redes transmediáticas de memoria colectiva, las fichas expuestas en la película también recuerdan una fundamental transición o un punto de inflexión en que presuntos “rumores” (orales) acerca de las detenciones y desapariciones de personas adquirieron un renovado tenor jurídico e histórico (textual): “Aquellos rumores sordidos, imposibles de probar, adquirirían, gracias a esta catarata inesperada de documentos, carácter de evidencias irrefutables. Escritas, además, por los propios autores de los crímenes, seguros de su absoluta impunidad” (Boccia Paz, Palau Aguilar y Salerno 2007 [2013]: 25). Evocadas y resignificadas en una película *cinematográfica*, estas fichas despiertan la memoria de múltiples soportes mediáticos orales, sonoros y textuales, así como de diferentes transiciones en el modo de recordación: ante todo, remiten al silencio y silenciamiento —el asesinato— de quienes ya no pueden testimoniar como, por ejemplo, Mario

Schaerer Prono o Agustín Goiburú Giménez, cuyas fichas policiales aparecen en planos detalle. También remiten a testimonios *orales* de víctimas, a sus relatos *grabados*, luego *escritos*, *filmados* y publicados en varios contextos y, más actualmente, en formatos digitales en Internet, a numerosos registros *audiovisuales* y *fotográficos*, tal como a los *estudios* que, a lo largo de mucho tiempo, han examinado los casos desde variados ámbitos históricos, jurídicos y sociales (*cfr.* p. ej. Miranda 1989; Boccia Paz, González y Palau 1994 [2006], Marecos Gamarra 2011). De modo semejante a la locución radiofónica, esta secuencia condensa otras prácticas del aparato represor *stronista*, así como su encubrimiento y posterior hallazgo, archivo y difusión internacional.

La aproximación más íntima a los reveladores papeles enfocados a través del plano detalle y el *extreme close-up* constituye una dimensión autorreferencial sumamente importante, en la medida en que el medio cinematográfico remarca su papel a través de un sugestivo procedimiento fotográfico que desde temprano llamó la atención a la teoría del cine. Balázs (1924 [1982]: 84, 86) sostenía que el plano detalle o *Großaufnahme* representa el arte de la acentuación, así como la poesía del cine. Más tarde destaca en sus estudios la microfisnomía de los rostros y el carácter revelador que tiene el plano detalle, capaz de trascender la superficie más allá de lo inmediatamente perceptible (1930 [1984]: 60 ss.). Las imágenes de la secuencia examinada no “citan” simplemente las fichas a modo de ilustración, sino que los planos detalle acentúan las fotografías de los detenidos o sus huellas dactilares. En otras palabras, las fotografías de los detenidos que aparecen en pantalla forman parte integral de una papeleta policial más grande que desaparece cuando el *close-up* cinematográfico aísla y acentúa el rostro de los apresados. Estos planos detalle rescatan el rastro humano inmediato —fotografías, huellas dactilares— del marco contextual inhumano que remite directamente al aparato represor de la dictadura. A su vez, los segmentos de las fichas seleccionados por el *close-up* entran en contacto metonímico con el contexto que los engloba, los encierra, los tortura, los hace desaparecer. Los planos detalle provocan una reflexión acerca de las relaciones e interacciones entre el segmento destacado por la cámara y su entorno recortado. Por otra parte, estos documentos no solo constituyen la evidencia del apresamiento de *un* ciudadano en particular, sino que remiten a prácticas habituales de la policía del régimen. Algo similar ocurre con la locución radiofónica antes examinada, que también constituye un representativo fragmento sonoro que remite no solo a *una* emisión radial en particular, sino que articula un discurso ideológico-propagandístico transmediático. De modo semejante al espejo que desafía un enfrentamiento con su reflejo cuando se oye la locución radiofónica, los planos detalle obligan a la mirada espectadora a “observar muy de cerca” y a no olvidar el destino sufrido por numerosos ciudadanos detenidos y otros desaparecidos. Es sabido que este tipo de fotografías implica un individuo retratado u observado (*apresado*) en tanto que *sujeto mirado*, y otro observador u *operator* (*régimen stronista*) que dispara la cámara (Barthes 1980: 22-24). En la película de Encina, las fotografías pegadas a las fichas no solo recuerdan los rostros de las mujeres y los hombres capturados por la policía de Stroessner, sino que también encierran la mirada del represor.

Cuando se observan las fotos a través de una mirada más íntima, llama la atención el sello violeta impreso sobre los rostros y las vidas de los detenidos. El sello dice: “Policía de la Capital: Dpto. de Investigaciones: Sección Técnica”. Como lo he dicho anteriormen-

te, los planos detalle destacan las huellas dactilares de los presos. El significativo detalle del sello violeta de la policía puede ser interpretado como “huella dactilar” del régimen que estampa su marca indeleble sobre la existencia de los ciudadanos fotografiados. La última fotografía de la secuencia corresponde a Agustín Goiburú Giménez. Un corte directo lo hace desaparecer y, en lugar de su fotografía, por unos instantes aparece una ficha policial en blanco. El montaje sintetiza en este instante sobrecogedor la desaparición forzosa del médico y sugiere además la complicidad directa del régimen en el crimen. Más aún, la abrupta desaparición de la fotografía que deja vacía la ficha también sugiere el encubrimiento del crimen que hizo desaparecer los rastros y con ello entorpeció las investigaciones acerca del paradero final de Goiburú.

A la red transmediática de fuentes evocadas por esta secuencia cinematográfica se suma la reveladora dimensión sonora que la acompaña de fondo. Mientras aparecen los planos antes examinados, se escucha una antigua grabación *in extenso* de una conversación —también extraída del “Archivo del Terror”— que reproduce una delación en lengua guaraní efectuada por un informante civil (*pyragüe*) a un comisario de policía en la época de la dictadura. Después de un fluido intercambio de varios nombres y suposiciones acerca de presuntas actividades de una agrupación, el comisario se despide agradecido diciendo al delator que “siempre lo espera”. La expresión del uniformado permite inferir que se trata de un arraigado procedimiento de carácter natural y sobre todo habitual. Esta delación se inscribe en un sistema establecido institucionalmente que procesaba las suposiciones y observaciones delatadas por redes de informantes del régimen, oral o textualmente a través de informes de mayor o menor grado de formalidad: “Los «Archivos del Horror» están poblados por miles de páginas, hojas de cuadernos y papelitos con estos informes” (Boccia Paz 2004, s.v. “Pyragüe”, p. 170). Por tanto, las voces de la grabación que la película reproduce de forma paralela a las fotografías también remiten a prácticas discursivas que engloban tanto la oralidad como la escritura de informes, cuyo hallazgo reveló el funcionamiento de una “trama de control, seguimiento y vigilancia asustadoramente detallada sobre todos los aspectos de la actividad ciudadana” (Boccia Paz, Palau Aguilar y Salerno 2007 [2013]: 24).

REFLEXIONES FINALES

Las secuencias examinadas restauran el clima de época imperante durante la dictadura a través de la construcción de un tejido de documentos textuales, visuales y sonoros que a su vez recuerdan múltiples prácticas y discursos del régimen de Stroessner: la radio representa el lado más público y abierto, mientras que las fichas policiales son las evidencias del lado más siniestro del régimen. Ambas secuencias revelan además en qué circunstancias históricas se produjo la serie de persecuciones a la familia Goiburú. Desde el punto de vista de la recepción, las imágenes, los sonidos y el montaje de las secuencias provocan una particular actividad espectadora capaz de relacionar elementos extraídos de diferentes contextos que aparecen sin ninguna voz en *off* que detalle y clasifique lo que se está mostrando. Las voces del comisario y de la locución radial provienen del mismo ámbito de poder que estampa la vida de los detenidos y opositores con un indeleble sello violeta que

revela la institución responsable por cientos de apresamientos, torturas y desapariciones forzadas. La radio oficialista, la paz, el líder, “los gérmenes”, la cárcel, la desaparición forzosa, las leyes de defensa de la paz pública y de la libertad, las delaciones, los informantes y otros factores y crímenes son evocados por la película a través de evidencias elaboradas por el propio régimen, sin ninguna mediación e intervención de una voz en *off* —externa y ajena a la dictadura— que acaso intentara racionalizar la sinrazón del régimen. *Ejercicios de memoria* entreteje fuentes polifónicas, cuyas históricas connotaciones se ramifican a través de recuerdos que a su vez evocan múltiples medios e instrumentos de amenaza y represión que imperaron durante la dictadura. Pero la película no provoca “el recuerdo” de un pasado dado, sino que incita a recapacitar sobre las implicaciones, los métodos y las víctimas de las dictaduras.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Balázs, B. (1924 [1982]) *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* en Diederichs, H., Gersch, W. y Nagy, M. (eds.) *Béla Balázs. Schriften zum Film*. Bd. 1, 43-142. Budapest: Carl Hanser.
- Barthes, R. (1980) *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Gallimard.
- Boccia Paz, A. (2014) *Goiburú: la odisea del insumiso*. Asunción: Servilibro.
- (2004) *Diccionario usual del stronismo*. Asunción: Servilibro.
- Boccia Paz, A. y Neri Farina, B. (2010) *El Paraguay bajo el stronismo: 1954-1989*. Asunción: El Lector.
- Boccia Paz, A., González M. y Palau, R. (1994 [2006]) *Es mi informe: los archivos secretos de la policía de Stroessner*. Asunción: Centro de Documentación y Estudios/ Servilibro.
- Boccia Paz, A., Palau Aguilar, R. y Salerno O. (2007 [2013]) *Paraguay: los archivos del terror. Los papeles que resignificaron la memoria del stronismo*. Asunción: Centro de Documentación y Archivo para la Defensa de los Derechos Humanos/ Servilibro.
- Caballero Aquino, O. (1989) *Por orden superior*. Asunción: Ñanduti vive/ Intercontinental.
- Comisión de Verdad y Justicia (ed.) (2008) *Informe final: anive baguã oiko. Algunos casos paradigmáticos*. Tomo VII. Asunción. Comisión de Verdad y Justicia.
- González Delvalle, A. (1998 [2015]) *Contra el olvido: la vida cotidiana en los tiempos de Stroessner*. Asunción: Azeta/ Intercontinental.
- Marecos Gamarra, A. R. (2011) *Tortura & muerte: el caso Schaerer Prono. Primera respuesta de la justicia a causas violatorias por terrorismo de estado*. Asunción: Corte Suprema de Justicia/ Secretaría Nacional de Cultura.
- Melià, B. (1975 [1991]) “Tiempos de paz” en VV.AA. *El precio de la paz*, 1-2. Asunción: Centro de Estudios Paraguayos Antonio Guasch.
- Miranda, A. (1989) *Prisionero en Paraguay: reflexiones sobre la tortura bajo el stronismo*. Asunción: Ñanduti vive/ Miranda & Asociados.
- Neri Farina, B. (2003) *El último supremo: la crónica de Alfredo Stroessner*. Asunción: El Lector.
- VV.AA. (1991) *El precio de la paz*. Asunción: Centro de Estudios Paraguayos Antonio Guasch (CE-PAG).

PELÍCULAS

Ejercicios de memoria (2016), dir.: Paz Encina.